

# كتابة النهاية

## رثاء النفس فى الشعر العربى المعاصر

أحمد طه

فجر كل يوم، حاملا معى كتابا أو ديوانا كأرواح  
وأشباح للمهندس والنبى لجبران.. فيكون  
رفيقى فى رحلتى وتأملاتى، فى آفاق الكون  
الواسعة<sup>(١)</sup>.

الرومنسية التى طبعت شعر وشخص السياب  
هى أحد جوانب الرومنسية التى طغت فى تلك  
الفترة، والتى أطلق عليها الدكتور عبد القادر القط  
مصطلح "الوجدانية" فى كتابه الشهير<sup>(٢)</sup> عن ذلك  
التيار الشعري فى اللغة العربية خلال النصف  
الأول من القرن العشرين، تفريقا لها عن نظيرتها  
الرومنسية الأوروبية التى اتسمت بالتعدد والتعقيد  
بتزامنها مع تغيرات اجتماعية واقتصادية  
وسياسية، لم تحظ بمثلها الرومنسية العربية التى  
اعتمدت البعد الوجدانى تاركة ما عداه.

لذا لا يمكننا التعويل على ماركسية شبابه  
الأول وعروبية الفترة المتوسطة من حياته، وذاتيته  
وخروجه على الاثنيتين معا فى سنواته الأخيرة، فلم  
تكن كل هذه الانقلابات السياسية والفكرية سوى  
نتاج لقلقه الروحى، وطبيعته المتقلبة، وحاجته  
المادية، فقد عاش مرحلة عصيبة من تاريخ بلده  
العراق، ومن تاريخه الشخصى مرحلة طفى فيها

واحد يدخل الموت بطريقة تشبيهه، بعضهم  
كل يفعلون ذلك فى صمت، على أطراف  
الأصابع، آخرون ماشين القهقري، آخرون طالبين  
المسامحة أو الإذن، هناك من يدخل مجادلا أو  
مطالبيا بتفسيرات، وهناك من يفتح طريقه فيه  
لاكما، سابا، هناك من يعانقه، هناك من يغطى  
عينيه، هناك من يبكي<sup>(\*)</sup>.

نعم .. لقد دخل كل منهما الموت بطريقة تشبيهه،  
دخله السياب باكيا.. شاكيا.. متحسرا على  
حبيباته، اللواتى فارقهن أو فارقته، متحسرا على  
عدم تشبئه ببعض من أحب، على منازل الطفولة  
والصبا، التى لم يعرف السعادة إلا فى ربوعها،  
على بيت جده المهجور، الذى عاشه حجرا حجرا،  
وعلى شبابيك (أو شناسيل) الأحبة، وأشجار  
النخيل وسواقي القرية. جيكر التى تحولت إلى  
أكثر من رمز، إلى أسطورة لا تخص سواه، حتى  
لتخال أنها لا تنتمى إلى أرضنا، لقد كان السياب  
يمثل بحق قيم الشعر الرومنسى التى أرساها فى  
شعرنا الحديث رومانتيكيونا الأوائل، فى النصف  
الأول من القرن العشرين، والتى تربي عليها فى  
صباه، واحتلت وجدانه منذ بواكيره الأولى "أنهض



اليوم الأول لتحوله، والذي كان يتم- في العادة- لأسباب لا تمت للعقائد بصله وكانت أطروحاته النظرية تثير التساؤلات حول ثقافته وجدارته بالدور الذي يحاول الكل استثماره سياسيا وشعريا.

لقد تقلب السياب على متن وجوانب الشارع السياسي الثقافي ذلك الوقت، واستخدم من الجميع بسهولة تثير العجب وبرضاه التام، بل تحت إلحاحه أحيانا، نتيجة لمفهومه عن الشاعر ومهامه، وهو نفس مفهوم الشاعر الذي كان يستخدمه القادرون في هجاء خصومهم، كان رأسا بدويا رومنسيا على جسد جاهلي عتيق. وعلى العكس من أمل دنقل، "كانت المرأة عند السياب ذريعة للحلم، أو خديعة للإحساس بدوام الحياة، وقابليتها للبقاء، لقد كان الحب بالنسبة إليه سبيلا للهروب من اليأس والانحدار"<sup>(٣)</sup>. فكان "يخيل له في كل فترة حب جديد أنه موله حقا ولها حقيقيا، ولا تكاد تمر أيام قد تطول إلى أسابيع، حتى يكتشف أنه يحب من جديد"<sup>(٤)</sup>. فالحب عند السياب "مركز تتلاقى فيه الأطراف: الحياة والموت، الغبطة والألم، القبر والنشور"<sup>(٥)</sup>. لهذا كانت مرآتي السياب لحبيباته - وبخاصة الموتى منهن- كأن الواحدة منهن قد ماتت البارحة، رغم أن حبيبته التي خصها بمراث عديدة وهي وفيقة ابنة ابن عم أبيه كان قد أحبها زمن حياته في جيكور- قريته القريبة من البصرة- ولكنه رثاها في قصائده الأخيرة التي تنتمي لمرحلة ما قبل موته، وقد اقترنت جيكور بقصص حبه المفقود، لهذا فقد كتب نحو خمس عشرة قصيدة يستعيد فيها قريته وحبيباته، ربما لأن هذه القرية كانت "ترمز إلى عهد الطفولة، برمز وجداني مباشر، الطفولة التي يهرع إليها الرومنسي، كما يهرع إلى الطبيعة هاربا من الواقع"<sup>(٦)</sup>.

ومنذ العام ١٩٦٠ حتى موته في ١٩٦٤، وشعر بدر يزخر بهاجس الموت، لهذا سأتناول دواوين: المعبد الغريق ١٩٦٢، منزل الاقنات ١٩٦٣،

الحس السياسي والانتهازى على كل ما عده، كما أجهز المرض القاتل على ما تبقى من روحه وجسده، ليموت غريبا وعاجزا في المستشفى الأميرى بالكويت عام ١٩٦٤.

وسرعان ما تحول بدر إلى أسطورة، وهو ما حدث من قبل مع جبران خليل جبران (١٨٨٣ - ١٩٣١) عقب موته، غذاها ذلك الصراع المرير على زعامة الشعر العربي، بين الأطراف الثلاثة: المصرية، الشامية، العراقية. لقد تحول جبران على يد الشاميين إلى مزيج من النبي والأسطورة بحيث أصبح التعرض له، بعيدا عن هذه الصفات، يعرض أصحابه إلى التهلكة الثقافية والإعلامية والنقدية! وهو ما حدث لمنظر المهجريين ميخائيل نعيمة (١٨٨٩- ١٩٨٨) عندما كتب كتابه القيم عن جبران، وهو لا يدري بما صار إليه في وطنه لبنان، فصنع هذا الكتاب- رغم انحيازه الواضح لجبران- ذلك الحاجز السميكة والشائك بين الحركة الثقافية اللبنانية، وبين "ناسك الشخروب" ميخائيل نعيمة، ولعل هذا كان سببا في عزله حتى موته.

فبعد موت بدر تم ترسيمه رائدا أول للشعر العربي الحديث، في كتب ومجلات عدة، سواء في بلده العراق، أو على الأخص في المجلات البيروتية التي كانت تناصب المؤسسة المصرية الثقافية العداء، مثل إصدارات ومجلات دار شعر وغيرها، فكان السياب في حياته وفي موته أداة وضحية لأشخاص وكيانات لم تعبأ أبدا بطاقته الشعرية، وإنما كان همها الأساسى كيفية استخدامه في حروبها مع خصومها الإيديولوجيين.

وهذا ما جعل السياب يتقلب على التيارات السياسية كافة المهيمنة في عصره، بداية بالروح الإسلامية المحافظة في بواكير حياته وحتى النزعة المثالية الذاتية في أخرياتهما، مرورا بالماركسية والعروبية القومية، كان السياب ضحية نموذجية، وعبرة للحمل الذي يدخل مضمار الذئاب ويحاول مشاركتهم الميدان، كان يباشر هجومه الشعري والإعلامى العنيف على "معتقده" السابق ومنذ



قصائد النهاية (أو الموت) لا يتذكر سوى الأشياء والصحاب الموتى فقط، لا يذكر الأحبة الذين رافقوه طوال زمن محنته الصحية، ولا ينهزم نفسياً أمام الموت فلا يقوم بتعزية نفسه ومشاعره، بل يتعامل مع الموت المقرب بكبرياء، فهو يلجأ إلى التجريد عندما يتعلق الأمر بمشاعره الخاصة، وهو لا يتوسل إلى الله (كما فعل السياب)، إنه فارس عربى قديم، محاط بالعدم فى صحرائه، هاجس الموت ملازم له ومهيمن عليه؛ فالموت عنده ليس عقاباً على ذنوب اقترفها، إنه قانون الحياة، لهذا لم يخف العربى أبداً من الموت، ولم يُظهر له الخشية والمذلة، لهذا لا نرى أثراً للنياحة فى مراثى أمل لنفسه، كانت مراثيه تمثل التطور الكبير لهذا النوع الشعري، من النياحة التى بدأ بها، حتى شكله ومبناه الحديث، أى المراثى.

#### من النياحة إلى المراثية

سئل أعرابى: لماذا تعد المراثى من أشرف أشعارهم فقال: "لأننا نقول وأكبادنا تحترق" (٧). لم يكن رثاء الميت فى بداياته العربية شعراً، كالذى دُونَ بعد ذلك فى ديوان الشعر العربى قبل الإسلام، "كان نياحة ذات بُعد دينى، وكلمات بسيطة مسجوعة خالية من الوزن" (٨). وكانت النياحة فى بدايتها تكاد أن تكون مقصورة على النساء من أقرباء الميت، وهذا النوع من النياحة أو التعديد، ما زال موجوداً حتى اليوم، وما زالت النساء هن من يقمن به، ويعتقد بعض الباحثين ومؤرخى الشعر العربى: "إن شعر الرثاء هو فى أصله تعويذات للميت حتى يطمئن فى قبره، وفى أثناء ذلك كانوا يمجدون قوى الطبيعة المقدسة التى تكمن فيها ألهمتهم والتى تبعث فيهم الخوف، ومعنى هذا كله أن موضوعات الشعر الجاهلى تطورت من أدعية وتعويذات وابتهالات للآلهة إلى موضوعات مستقلة" (٩).

شناسيل ابنة الجلبى ١٩٦٤، ثم ديوان إقبال الذى صدر بعد وفاته عام ١٩٦٥.

وعندما مات السياب فى ١٩٦٤، كان هناك شاعر جنوبى آخر يبرز فى مصر، مستفيداً مثله من تراث الرومنسية العربية، ولكن فى جانب آخر منها، ليس هو جانب على محمود طه الذى أثر أكبر الأثر فى السياب، وإنما من ناحية محمود حسن إسماعيل الذى احتل مكاناً مميزاً فى تكوين أمل دنقل ولكن أمل لم يقع فريسة للرومنسية الوجدانية- كما فعل السياب- فقد غلبت على شعره الرومنسية العقلانية أو الموضوعية التى مثلها شعراء هذا الجيل الكبار كصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى.

لكن التاريخ كان يقوم بإعادة إنتاج نفسه فى الستينيات فكما بدأت الرومنسية المصرية كامتداد للكلاسيكية، وليست نقبضاً لها، بحيث اختلطت معاييرهما، وتجاوز شعراء الاتجاهين فى نفس العصر، بل قد نجد الشاعر الواحد وقد احتوت آثاره على الاتجاهين معاً؛ فى تجاوز وسلام، فقد تكرر المسار نفسه، عندما اختنقت أطر الرومنسية بالتحولات العميقة التى غيرت من بلدان الشرق الأوسط المتكلمة بالعربية، وبخاصة فى مصر والشام والعراق؛ فقد أصبحت معركة الطليعة المثقفة والمتنورة حرباً أهلية، ميادينها وأطرافها، يعيشون معاً، فى دول حديثة الاستقلال، يرى مفكروها أن قيم الرومنسية الوجدانية لم تعد تصلح كإطار فكري لما يتطلعون إليه، وبخاصة مع انتشار التيارات الاشتراكية والقومية التى تبنتها النظم الجديدة بقيادة العسكريين.

كان أمل دنقل أكثر الشعراء تعبيراً عن هذا الفكر الإبداعى الملتبس، فقد تجاوز فيه الشاعر الرومنسى وشاعر الواقعية النقدية، وغدا شعره مسرحاً فسيحاً تتصارع فيه التيارات كافة، يجمعها إطار جمالى صارم وانضباط لغوى وعاطفى فى آن، وكأنه أحد الشعراء الصعاليك الذين يمثلون تاج شعر العرب، فيما قبل الإسلام. فهو شاعر "مستوحش.. مفرد، فهو حتى فى



عندما تطورت النياحة إلى نوع شعري يعتمد  
اليات الغنون الشعرية الأخرى، استخدم الشعراء  
أوزان الشعر كافة في مراتبهم، بينما ظلت النياحة  
قائمة حتى وقتنا هذا، بل أصبحت مهنة تمتنعها  
بعض النساء، وبخاصة في الريف والمناطق  
الشعبية، بل أصبحت النياحة فنا شعبيا لا مؤلف  
له، "أما المراثى الشعرية فلها قائلها، الذي يتحمل  
تبعة النقد، فيجهد نفسه في الإجابة والإتيان خوفا  
من النقد" (١٠).

والثقافة العربية في عمومها ترى أن من العار  
ألا يحصل الميت على هذا الوداع الأخير، وأغلبية  
العرب حتى الآن يمتنعون عن النياحة أو الرثاء إذا  
مات الميت قتلا حتى يتم الأخذ بثأره.

ومن المؤلف أن تكون المراثى لرثاء الآخرين من  
الأحبة والأصدقاء، غير أن هناك فنا زاد من غنى  
فن الرثاء وهو رثاء النفس، وهو فن يعود إلى عصر  
ما قبل الإسلام، وقد وردت في مؤلفات جامعي  
أشعار العرب، العديد من هذه القصائد والمقطوعات،  
وأشهرها- في عصر ما قبل الإسلام- قصيدة  
طرفة بن العبد الضادية، ولكن إنكار واختلاف  
العلماء في صحتها، ومنهم (أبو عمرو بن العلاء-  
المفضل الضبي الكوفي، الأصمعي البصري،  
الأعلم الشنتمري) (١١) جعلنا لا نلتفت إليها، ولكننا  
نرى أن قصيدة عبد يغوث بن صلاة تستحق  
التعرض لها لما تثيره من قضايا تخص مبنى  
القصيدة نفسها، وأخرى تتعلق بأثرها الواضح  
على أشهر قصيدة عربية في رثاء النفس، وهي  
قصيدة مالك بن الريب؛ حيث أنشأ قصيدته من  
وزن وقافية قصيدة عبد يغوث، وهو ما أثار الكثير  
من علماء الشعر واللغة للمقارنة بين القصيدتين،  
وبيان أوجه التشابه والاختلاف بينهما وكذلك  
التشكيك في رواة القصيدتين وإمكانية الخلط  
بينهما.

فقصيدة عبد يغوث تبدأ كالاتي (في معظم  
المراجع):

ألا لا تلوماني، كفى اللوم مايبا  
فما لكما في اللوم خير ولا ليا  
بينما قصيدة مالك تبدأ كالاتي:  
ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة  
بجنب الغضى أزعجى القلاص النواجيا  
ونلاحظ أنهما استهلا القصيدتين بنفس اللفظ  
"ألا"، وكلاهما كان يوجه الحديث إلى اثنين، ففي  
حالة عبد يغوث يخاطب أسريه قبل إعدامه، وفي  
حالة مالك يخاطب رفيقه في القفر الذي مات فيه  
تأثرا بمرض أصابه، وهذا ما يؤكد العلاقة الوثيقة  
بين القصيدتين، وفي كل الأحوال فهذا ليس  
موضوع هذا البحث.

فموضوعنا هو رثاء الذات في الشعر الحديث  
لدى ثلاثة من شعرائنا هم بترتيب موتهم: بدر  
شاعر السياب الشاعر العراقي (١٩٢٦-١٩٦٤)،  
وأمل دنقل الشاعر المصري (١٩٤٠-١٩٨٣)،  
وسنية صالح الشاعرة السورية (١٩٣٥-١٩٨٥)،  
ومات السياب بمرض غامض (ذلك الوقت) بعد  
معاناة قاسية لأكثر من أربع سنوات، ومات أمل  
دنقل بالسرطان بعد إصابته بحوالي ثلاث سنوات،  
ومات سنية صالح بالسرطان أيضا بعد معاناة  
حزينة وأليمة سواء على المستوى الجسدي أم  
النفسي، وذلك بعد سنوات مماثلة لرفيقها.  
وبسبب التطور العلمي في عصرنا، فقد أصبح  
بإمكان العديد من الناس المصابين بأمراض قاتلة،  
معرفة مصيرهم ومعايشة حياتهم وهي تنسل منهم  
يوما بيوم وهو ما حدث مع شعرائنا، الذين كتبوا  
شعرا استثنائيا ومميزا، تحت ظل الموت ومعايشة  
النهاية.

#### الموت السيابي: "ملاذ وفيقة" (١٢)

تمحورت مراثى السياب الذاتية حول وفيقة:  
التي جعل منها أسطورة تلخص مأساته في  
مرحلته الأخيرة، مرحلة ما قبل النهاية، فكلما أطبق  
عليه الموت، اشتد التصاقا بذكرى الطفولة وتجاربه



العاطفية المبكرة، وهنا تظهر وفيقة مثاله المنشود، غير أن عودتها متحدة بالكونى والأسطوري؛ حيث تصبح الولادة الجديدة مشروطة بانبعثات وفيقة من عالم الموت الذى يؤدى إلى تجديد عمر الشاعر<sup>(١٣)</sup>.

"لو صبح وعدك يا صديقه

لو صبح وعدك، أه لانبعثت وفيقه

من قبرها، ولعاد عمرى فى السنين إلى الوراء"<sup>(١٤)</sup>.

وهذه القصيدة كتبها فى الأنسة لوك نوران

التي كانت تزوره فى مستشفىها بباريس، وكان

يوسف الخال هو الذى عرفها ببدر فى بيروت حيث

كانت مهتمة بالأدب العربى وتقوم بترجمة بعض ما

تصادفه إلى الفرنسية، واهتمت بشعر بدر، وهو ما

جعله يحبها بطريقته، أى يحلم بها ويحولها هى

الأخرى إلى أسطورة، تفتح له باب أساطيره المغلق،

فهى لو زارته فى جيکور كما وعدت، لانبعثت

حبيبته الرمز وفيقة، وعاد عمره إلى مرحلة صباه.

ذلك أن وفيقة الأسطورة هى محصلة لمكان

الطفولة والصباء، ودار جده، وجيکور وبويب نهر

أحلامه، بالإضافة إلى أنها "تجمع فى طبيعة

حياتها وموتها بين بدر وأمه؛ فقد ماتت أمها

وتركتها يتيمة، كما حدث لبدر، ثم توفيت فى حال

وضع وتركت طفلا يتيما؛ فهى فى شخصها تمثل

مشكلة بدر، وهى فى موتها تمثل الأم"<sup>(١٥)</sup>.

ربما لو لم تمت وفيقة لما اكتمل كيانه الرمزى

والأسطوري لدى السياب، فالموت هو المؤثر الأول

فى حياة السياب وتكوينه، وصدامه مع الموت بدأ

منذ طفولته؛ فقد ماتت أمه وهو طفل دون السادسة،

ومما فاقم المأساة، زواج أبيه وانتقال السياب

للعيش مع جدته التى عوضته حنان الأم لفترة غير

طويلة، لكن الموت اختطفها هى الأخرى وهو فى

مرحلة المراهقة، ثم جاء موت حبيبته وفيقة، ليعقد

أواصر علاقة معقدة ومتينة بين السياب والموت،

الذى أصبح قاسما مشتركا فى حياته كلها،

وبخاصة فى علاقته بالمرأة وفى تصويره للحب.

وهو- أى الموت- الذى جعل من وفيقة حبيبة أبدية  
للسياب، وهو الذى جعل من أمه حامية وراعية له،  
وبؤرة لما تعنى عنده الأرض والوطن وجيکور. وفى  
بعض الأحيان تختلط الأم والحبيبة فلا ندرك عن  
أيهما يتكلم وينادى:

يُجن دمي إليك، يحن، يعصرنى أسى ضار.

مضت عشر من السنوات، عشرة أدهر سود

مضى أزل من السنوات، منذ وقفت فى الباب

أنادى، لا يرد على إلا الريح فى الغاب.

[الأم والطفلة الضائعة] ديوان المعبد الغريق

ولا نعرف أى قناع تقنّع به السياب؟ هل هو

الأم أم الحبيبة الضائعة، وبخاصة وأنه فى قصيدة

كتبها بعد أقل من شهر من القصيدة السابقة يقول

فى قصيدة "مدينة السراب" من نفس الديوان:

وأنت فى القرار من بحارك العميقة

أغوص لا أمسها، تصكنى الصخور،

تقطع العروق فى يدي، أستغيث: "أه يا وفيقه

يا أقرب الورى إلى" أنت يا رفيقه للدود والظلام

عشر سنين سرتها إليك، يا ضجيعة تنام

..... إلخ

ولأن وفيقة لا تستطيع تلبية نداء بدر والعودة

إلى الحياة، فهو يلوذ بشباك بيتها، وهو هنا يذكرنا

بالمعلقين بشبابيك المقامات المقدسة التى أقيمت

للشخصيات الدينية وبخاصة عند الشيعة، وهو ما

رأيته بنفسى فى كربلاء العراق؛ حيث كان الناس

يكون على شبابيك الحسينيين وجدران

أضرحتهم، ولعل هذا ما جعل جبرا إبراهيم جبرا

يرجع التفجع الذى يغلف شعر السياب إلى كونه

"بعضا من فيض البكاء الشعرى على الحسين،

هذا الذى لا نجد له مثيلا فى الدفق والغنى خارج

العراق"<sup>(١٦)</sup>.

ولأننا ندرك مدى ولع السياب بحشو قصائده

بالأساطير والرموز لذا يمكننا افتراض أن وفيقة

أحد هذه الرموز، ولكن السياب جعل منها أسطورة



العربية قبل الإسلام وبعده، كما أنه مازال موجودا لدى النائحات فى معظم القرى والبلدات المصرية والعربية.

هذا التكرار اللفظى نراه أيضا فى المراثية

الشهيرة لمالك بن الربى وفى رثاء طرفة بن العبد لنفسه وكذا فى رثاء العديد من الشعراء لأحبائهم أو أبطالهم القتلى فى المعارك، ووظيفة هذا التكرار لألفاظ بعينها هى التأثير العاطفى على السامعين، فقصائد الرثاء كانت تقال أمام الميت المسجى، أو أمام قبره بين جمهور من السامعين سواء من أهل الميت أو تابعيه، كما أن هذا التكرار يعنى التأكيد على حرقة قلب الراثى وحزنه، وتزداد اللوعة إذا كان الراثى يرثى نفسه، ذلك أن الموت والألم النفسى والعاطفى الذى يخلفه، يعنى موت الآخرين عدائى، ويعنى الحزن على فقدانهم، غير أن موت الذات هو الأقدح عادة، وبخاصة إذا كان المحتضر سيفارق أحباء كالزوج والأولاد والأصدقاء والأحبة، وتلك حالة السياب.

بعيدا عنك، فى جيكور، عن بيتى وأطفالى

أصرخ فى شوارع لندن الصماء: "هاتوا لى أحبائى؟"  
ولو أنى صرخت فمن يجيب صراخ منتحر  
تمر عليه طول الليل الآف من القطر؟

أو:

أطفال أيوب من يرعاهم الآن؟

ضاعوا ضياع اليتامى فى دجى شات

يارب أرجع على أيوب ما كانا:

جيكور والشمس والأطفال راكضة بين النخيلات

وزوجة تتمرى وهى تبسم

أو ترقب الباب، تعدو كلما قرعا:

لعله رجعا

مشاة دون عكاز به القدم!

[منزل الأقنان - سفر أيوب]

أو:

أسمعه ييكى، ينادينى

متكاملة الأركان، بل حقيقة لا يمكننا قراءة شعره وحياته بمعزل عنها، وهذا لا يتيسر إلا للشعراء الكبار.

### السياب نائحا

تعبت من توقد الهجير

.....

تعبت من صراعى الكبير

.....

تعبت من ربيعى الأخير

تعبت من تصنع الحياه

تعبت كالطفل إذا اتعبه بكاه

.....

منطرحا أصيح، أنهش الحجار:

"أريد أن أموت يا إله" (١٧).

هكذا تمضى القصائد "الأيوبية" التى كتبها

السياب نائحا على نفسه، متألما من قسوة مرضه،

مستعظفا لله تارة، ومتمردا عليه أخرى، وهى

قصائد أقرب للنياحة التى بدأت بها المراثى

العربية، قبل تطورها إلى النوع الشعرى الذى

نعرفه الآن أى المراثى، فالمرثية العربية- حتى فى

حالة تطورها- احتفظت بالعديد من مظاهر الشكل

والمضمون للأصل الذى نشأت عنه، وهو الصراخ

المسجوع، والتكرار الحرفى لشيء واحد،

واستخدام عبارات متماثلة فى أبيات متتالية" (١٨)،

فقد قال مهلهل بن ربيعة يرثى أخاه كليباً:

على أن ليس عدلا من كليب

إذا طرد اليتيم من الجذور

على أن ليس عدلا من كليب

إذا ما ضيم جيران المجير

.....إلى آخره

وقد كرر المهلهل الجملة الأولى لعشر مرات،

مثلما كرر السياب عبارة (تعبت من) خمس مرات

فى قصيدته وهذا التكرار نراه كثيرا فى المراثى



فى ليلى المستوحى القارس،  
يدعو: "أبى كيف تخلىنى  
وحدى بلا حارس؟".

[منزل الإقنان - أسمع ييكى]

وليس هؤلاء فقط الذين يبيكهم السياب  
ويفتقدهم فى غربته، أو كلما اقترب من النهاية،  
فهناك أيضا جيكور ونهر بويب والعراق "فعرافية  
بدر قد لا يدرك عمقها إلا العراقيون: أينما حل،  
وأينما نفى نفسه، كانت بغداد فى خاطره، ورموز  
الجدب والخصب، رموز "بابل" من ناحية، ورموز  
قريته الحبيبة جيكور من ناحية أخرى" (١٩).

"أين العراق؟ وأين شمس ضُحاه تحملها سفينه  
فى ماء دجلة أو بويب؟ وأين أصداء الغناء

.....

إن مت يا وطنى فقبر فى مقابر الكتيبة  
أقصى منأى. وإن سلمت فإن كوخا فى الحقول  
هو ما أريد من الحياة.

.....

أبناء شعبي فى قراه وفى مدائنه الحبيبة.....  
لا تكفروا نعم العراق...

خير البلاد سكنتموها بين خضراء وماء،  
الشمس، نور الله، تغمرها بصيف أو شتاء،  
لا تبتغوا عنها سواها.

هى جنة فحذار من أفعى تدب على ثراها  
أنا ميت، لا يكذب الموتى. واكفر بالمعاني  
إن كان غير القلب منبعها  
فيا لى النهار

أغمر بعسجك العراق: فإن من طين العراق  
جسدى ومن ماء العراق (٢٠).

ونواح السياب على نفسه يبلغ أقصاه فى  
شهوره الأخيرة بالمستشفى الأميرى فى الكويت،  
لقد ناشد الإله كثيرا أن يمن عليه بالشفاء، فى  
أبوبياته، وفى العديد من قصائد دواوينه الأربعة

الأخيرة، ولكنه بعد بأسه الكامل من الشفاء ويقينه  
من اقتراب النهاية، يصرخ متمردا على الإله الذى  
طالما استعطفه وتمرغ أمام ساحته:

أليس يكفى أيها الإله  
أن الغناء غاية الحياة  
فتصنع الحياة بالقتام؟  
تحلىنى، بلا ردى، حطام:  
سفينة "كسيرة" تطفو على المياه؟  
هات الردى، أريد أن أنام  
بين قبور أهلى المبعثره  
وراء ليل المقبره  
رصاصه الرحمة يا إله! (٢١)

إنه يخاطب الله ساخطا "أيها الإله" أو "يا إله"،  
بينما فى بداية مرضه عندما كان يأمل فى الشفاء  
كان يستجديه قائلا: (منطرحا أمام بابك الكبير)،  
أو (لك الحمد مهما استطال البلاء)، أو (يارب  
أيوب قد أعيا به الداء).

هذا النواح الملتاع، لا نجده عند نظيره الجنوبي  
المصرى أمل دنقل، وهذا ما سوف نراه عند قراءة  
قصائد النهاية عنده.

### محنة الجسد الذكورى

لعل أكثر ما أثار ألم السياب فى مرض الموت  
هو فقدان القدرة الجنسية والاستعاضة عنها  
بأحلام جنسية شبيهة وشهوانية، وتلك من آليات  
الدفاع الذاتى عن العجز فى جانب يراه صاحبه  
عظيم الأهمية مثل السياب، الذى كان يولى هذا  
الأمر أهمية قصوى "فكانت قضية الجنس تشغله  
أولا وقبل كل شئ" كما قال أحد زملائه فى  
الكلية (٢٢)، وكما حفلت مرثيته الأخيرة بأحلام  
جنسية لم أرها فى مرثى النفس المتعددة سواء  
فى عصر ما قبل الإسلام أو بعده، بل قل أن  
نجدها فى شعرنا الحديث، حتى لدى الشعراء  
الذين كتبوا كثيرا عن المرأة وعالمها ك نزار قبانى.



إليه وهو وفيفة التي كانت تمثل أنثاء، الميتة في الواقع، والمائلة أمامه كل لحظة حتى مماته. إنها محور أحلامه في الحبيبة النموذج وهي رغم موتها تمثل أيضا النموذج الجنسي، كما أصبح عند بدر، وقد عد نفسه في عداد الموتى:

بين نهديك ارتعاش يا وفيفة

فيه برد الموت باك

واشرايت شفتاك

تهمسان العطر في ليل الحديقة

[حداائق وفيفة - المعبد الغريق]

### قصائد النهاية عند سنية صالح

#### "الموت ذكر غليظ القلب"

"ولدت لأبوين عاشرين من دفن ابنهما الذكر الوحيد".

هكذا تستهل سنية صالح مذكراتها، وهكذا كان الموت بداية وليس فقط نهاية لحياتها، لذلك فالمت بؤرة أساسية في شعرها كله وليس فقط فيما كتبت تحت ظل الموت في ديوانها الأخير الذي صدر بعد وفاتها بثلاثة أعوام (١٩٨٨)، وكانت حياتها تراجيديا متتابعة لا راحة بين فصولها، غير أن أقسى فصول هذه التراجيديا، الذي التهم النصف الثاني من حياتها، هو وقوعها في حب الشاعر محمد الماغوط وارتباطها به، فتعذبت - على المستوى الشخصي - ببداوته وقسوته وأنانيته وشهرته أيضا، وعلى المستوى الشعري لم تستطع الإفلات من الغياب خلف الضوضاء والجلبة التي كان يصطنعها؛ حيث كان أكثر شعراء قصيدة النثر جماهيرية، بينما هي صاحبة الصوت الخافت الداخلي المغرق في ذاتيته "ترى لو خرجت سنية صالح من عزلتها، ومن كونها ضحية محمد الماغوط، أما كانت الآن من أشهر الشاعرات، أما كانت خرجت أيضا من حصارها الذاتي ومن النزعة الشخصية التي شغلت الكثير من قصائدها؟" (٢٤).

ففي غمرة مرضه القاتل وقبل نقله إلى المستشفى الكويتي، حيث قضى نحب، نراه يكتب قصيدة في مغنية عراقية لم يرها ولكن صوتها كان يلهب فيه الرغبة الجنسية يقول في هذه القصيدة التي أرخت في سبتمبر ١٩٦٣:

أشم عبيرك الليلي في نبراتك الكسلى

ينادينى ويدعونى

إلى نهدين يرتعشان تحت يدى وقد حلا

عُرى الأزوار من ذاك القميص، ويملاً الليلا

مشاعل في زوارق، في عرائش، في بساتين.

.....

وجارتنا الصبية في حرير النوم تنسرب،

يشف الثوب عن نهدين طويدين كم رجفا

من الأحلام تحت يد تعصر بردها لهب

لها من فورة العذراء عطر يرتخي، يثب،

يمازج نفح ما نفح الحشيش، يسيل مرتجفا (٢٣).

(قصيدة سلوى)

وعندما سافر إلى لندن للعلاج ولم يحرز

نجاحا، وتقرر له العودة إلى العراق، كتب تلك

القصيدة في زوجته التي كان يشتهيها، رغم

إشارات المتعددة إلى برودة العلاقة بينهما لعدم

اتفاقهما على مفهوم "الحب"!

وغدا سألقاها،

سأشدها شدا فتهمس بى

"رحماك" ثم تقول عيناها:

"مزق نهودى، ضم- أوها-

ردفى ... واطو برعشة اللهب

ظهري ..... إلخ

[قصيدة "وغدا سألقاها" ديوان شناسيل ابنة الجلبى]

ومع تدهور حالته الصحية وعدم قدرته على

المشي والحركة، وعجزه الجنسي المتزايد، أصبحت

الحياة مستحيلة بالنسبة له وأصبح الحب سرا

ووهما، مما جعله يلجأ إلى النموذج الأكمل بالنسبة



اطوني كما تطوى أوراق الشعر  
كما تطوى الفراشات ذكرياتها

.....

فالزمن ضيق، وأضيق منه  
جسد المحبين

.....

لكننى أرسو بجناح النسيان  
خشبة لا تحمل عروقا، تلتهب،  
ثم أرجعك إلى صيحتي  
وأتعفن فى انتظارك ..

[ديوان الزمان الضيق - فصل الحب]

إنها ذات عمر قصير كالحشائش، وهشة  
مثلها، وموسم الحب لديها قصير، وذكرياتها مثل  
ذكريات الفراشات التى لا يتعدى عمرها أياما  
معدودة، فأى ذكريات يمكن لفراشة أن تحمل، ثم  
هى تنادى عاشقها "ثم أرجعك إلى صيحتي  
وأتعفن فى انتظارك"

"هل من يعتقد أنه قرأ أجمل من هذين  
السطرين الشعريين وأقوى منهما وأعنف وأرق  
وأعذب؟" أتعفن فى انتظارك "كأن العاشقة-  
الضحية تصبح هنا أشبه بالولية أو المتصوفة أو  
القديسة التى يتعفن جسدها فداء لحبيب ما برحت  
تنتظره منذ زمن طويل وهو لم يأت" (٢٥).

وإشارات الموت تفتقرش دواوينها الأربعة،  
ولكنها تزداد كلما اتجهنا إلى ديوان النهاية ذكر  
الورد الذى تسيطر عليه تماما رؤيا الموت.

أنا المسافرة الأبدية

طول حياتي أغذ السير

وما تجاوزت حدود قبري

أو:

أنا حيوان صغير، كاسر

لا يروضه إلا الحب أو الموت،

فامنحنى رائحتك أيها التراب الجميل

ولقد أتاحت لى الصدفة أن أتعرف عام ١٩٩٧  
على أحد السوريين فى ولاية "أوهايو" بالولايات  
المتحدة، وكان قبل هجرته يحتل وظيفة قيادية فى  
الإذاعة السورية، كما كان على علاقة بمحمد  
الماغوط وسنية صالح، وقد حكى لى كما هائلا  
ومفجعا عن تعامل الماغوط مع سنية صالح،  
ووحشيته التى كانت تصل إلى حد الاعتداء البدنى  
عليها، وقد حاولت التأكد من روايته فأخذت منه  
رقم تليفون إحدى بنتيه واتصلت بها قائلا لها  
إننى بصدد كتابة دراسة عن شعر سنية صالح،  
وأريد بعض المعلومات الشخصية المتعلقة بشعرها  
وحياتها، ولكنها أمهلتنى بضعة أيام، ربما  
لتستشير زوجها المهندس، ولكنى لم أعاود  
الاتصال مجددا لإحساسى بأن هذه المهلة تعنى  
صعوبة الحصول على ما أريد فقررت الاكتفاء بما  
لدى من مصادر قليلة لإتمام تلك الدراسة التى لم  
تتم وقتها بسبب مغادرتى الولايات المتحدة،  
وعودتى إلى القاهرة حيث انشغلت بترتيب حياتي  
الجديدة.

وسواء صحت الروايات عن علاقة الماغوط  
بسنية صالح أم لا فهذا جانب يمكننا إهماله،  
والاعتماد على نصوصها وبعض المقالات القليلة  
عن هذه النصوص.

فسنية صالح فى اعتقادي غُبت غبنا فادحا  
كشاعرة، أراها الأبرز فى جيلها على مستوى  
البلدان المتكلمة بالعربية؛ فهي صوت متفرد لا  
ينتمى لأى من الاتجاهات التى كونت الظاهرة  
الشعرية فى الستينيات سواء فى منطقة الشام أم  
فى غيرها من المناطق التى تكتب بالعربية؛ فهي  
شاعرة الموت والظلام الباحثة عن الحب والحرية،  
وهى منذ ديوانها الأول تشير إلى حياتها القصيرة  
دون أن تصرح بذلك فى حديث أو رسالة بل عبر  
وحدة وجودية تعلنها ببراءة طفلة وبحزن عجوز:  
نعيش فصل الحب كالحشائش

.....



لعل ربيعا ما يعثر بقلبي

أو:

حواسي طيور تشد حريتها

وجسدي ملك لقبورى

ثمة قبور كثيرة تنتظر جسدي

والفضاء نفسه قبر للورود وللفرشات

أو:

يا موت،

يا من تنتظرني على الأبواب حاملا سيفك القاطع،

اتبعنى... اتبعنى...

أنا الضحية التى تقتفى أثرى.

[مقاطع من ديوان حبر الإعدام]

إنها دائمة الترحال ولكنها لا تعبر حدود قبرها،

أو حياتها التى تعد هى والقبر سواء، وهى تطمح

إلى الاتحاد بالأرض لعل موتها يحمل لها حياة

ثانية، بل إنها تعيد تكرار هذه الرؤيا، رؤيا البعث

فى ديوان الموت الأخير ذكر الورد قائلة:

أى نهر هذا الذى يقولون إنه

يعيد الصبا؟

فلن أرتوى حتى تعود إلى طفولتى

أريد الحياة مرتين

فالعودة إلى ذكرى الطفولة والنبش فى الذاكرة

عن تفاصيلها مرتبطة أشد الارتباط بنهاية الحياة

أو الإحساس بالنهاية، بل إن ارتباط الطفولة/ البداية

بالموت/ النهاية نجده عند شعرائنا الثلاثة بدر

وأمل وسنية صالح، وإن كان اتخذ عند بدر

مساحة أوسع بكثير من رفيقه.

فى المقطوعة الرابعة من هذه النماذج نجدها

تنادى الموت، بل هى التى تطارده وتقتفى أثره، رغم

أنها الضحية التى يبحث عنها حاملا سيفه ليجتز

حياتها.

وبداية من ديوانها قصائد الذى صدر فى

١٩٨٠ نستطيع أن نرصد وجود طفليتها "شام"

و"سلافة" بداية من الإهداء؛ حيث تهدى الديوان

إلى أختها خالدة، وأبنتيها باعتبارهن ثلاثة نجوم

تضىء لها العالم، وتبدأ ديوانها بقصيدة عنوانها:

"شام، أطلقى سراح الليل" التى تنتهيها بهذه

السطور الدالة:

إنها فرصتك كى تصرخى:

هكذا هى الحياة،

نار فى القلب

نار فى القلب

نار فى القلب.

وهذا الديوان ربما يشير إلى بداية مرض

الشاعرة لغلبة التشاؤم على قصائده؛ ففى قصيدة

"ورقة خريف" تقول:

لا تأخذينى أيتها الريح

أبعدى أذرعك القاسية عني،

ما أنا إلا ورقة صفراء هشة،

سقطت الباردة عن هذه الشجرة،

وها أنا أدور حولها وأدور،

أستظل بها،

وأحلم بالرجوع إليها.

إنها ترسم ذاتها كورقة خريف سقطت من

شجرة الطفولة وتريد العودة إليها لعلها تحظى

بحياة ثانية، إنها تيمة متكررة لدى أغلب الشعراء

وهم يتمثلون نهايات حياتهم شعرا، وهذا ما مر

علينا فى قراءتنا للسياب، وفى هذا يقول جاستون

باشلار:

"فى تأملاتنا نحو الطفولة، فى القصائد التى

نود جميعا كتابتها لكى نحى تأملاتنا الأولى، لكى

نستعيد معالم السعادة، تظهر الطفولة فى أسلوب

سيكولوجيا الأعماق نفسه، وكأنها أنموذج مثالى

حقيقى، أنموذج السعادة البسيطة الحقيقى، بلا

ريب إنها صورة فينا، مركز صور تجذب الصور

الحسنة، وتنفّر أو تبعد التجارب التعيسة.. ولكن

هذه الصور فى مبدئها، ليست تماما صورتنا، إن



انتما اللانهاية.

[ذكر الورد - على زغب المياه]

وفى ظل بكائياتها على فراق أطفالها؛ فإنها  
تبث مرارتها من رفيقها الذى تدعوه فى هذه  
القصائد بـ"أيها السيد" فهى لا تسميه أبداً:  
"إنك من الزرنخ يا سيدي،  
افتح فى كل صباح وأبتلع جزءاً منك  
ولم تنته  
قلت سيأتى يوم أتوحش فيه  
وأفترسك  
ثم أستريح"

[ذكر الورد - الطوفان]

إن تدمير جسد الذكر/ الزوج أو الرفيق حلم  
لكل النساء اللواتى يتزوجن شخصاً فظاً وغلظ  
القلب، وعندما تكون المرأة كاتبة أو شاعرة؛ فإن  
هذا الحلم يتخذ شكلاً أدبياً فى الغالب، وسنية  
صالح تحلم بافتراس زوجها القاسى كى تستريح  
وتشعر بأنها نجحت فى تصفية حسابها مع العالم  
الإرهابى الذى عاشته، ولكنها تعجز عن تحقيق  
حلمها؛ لأن رفيقها "امتطى جواده وطار إلى  
الصحراء" كما تقول فى نصها:  
أيها السيد

جئت أبحث مع حراسك وكلاب حدانك  
قضية الجوع الذى أسكن  
والذل الذى البس  
والقامة التى فارقتنى  
وأشكو لبلاب الحلم الذى لا يثمر  
وذكر الورد الذى أهان أنتاه  
والهاوية التى يترىص بى جنوبها

أبتكر عقابك يا سيدي  
فأنا سيف الخطأ  
ورمح فى قلب الحقيقة،

لها جذورا أعمق من ذكرياتنا، ومشهد طفولتنا على  
طفولة الإنسان على طفولة الكائن الذى لامسه مجد  
الحياة<sup>(٢٦)</sup>.

ولكن فى ديوان سنية صالح الأخير لا تعود  
سنية صالح إلى سنوات طفولتها هى، وإنما  
تتمحور قصائدها فى أطفالها أى بنتيها شام  
وسلافة وهما تمثلان طفولتها وطفولتهما فى تلامز  
 واتحاد:

يا ابنتى

كنت وحيدة فتجزأت

وبقيت أجزأ

حتى خلقت شعباً أنت أسطورت.

[ذكر الورد - تخرجين من أسوار الجسد]

أو:

أغرقى رأسك فى

اخترقينى

حتى تكاد عظامنا تغيب داخل بعضها البعض

ولكن متجاوزتين

متشابكتين كثنائية القلب

المسبنى كما يلمس الإله الطين

وانتفض بشرا

[ذكر الورد - مليون امرأة هى أمك]

وهى تهدي قصائدها إلى ابنتيها، ولكنها  
تخاطبهما، داخل النص كواحدة، فقد أصبحتا  
كيانا واحدا هو طفولتهن جميعا الأم والبنتان:

يا وطن شام

وربع سلافة

جميع خيول الشوق أطلقتها

صوبك

ولا تزال مجنونة فى دمي

انتما اثنتان

انتما واحدة



أه لو استطعت قول ما أريد  
نصل العذاب جذرى الوحيد  
وكل ما عداه يسقط  
إن حكّه الظفر.

[ذكر الورد - أفكار صامتة]

إنها تحلم بعقابه وإذاقته العذاب الذى سقاها  
إياه، ولكنه يملك الحراس والكلاب، لذا فإن حلمها  
بالقصاص يظل أفكارا صامتة. فهي حتى لا  
تستطيع قول ما تريد بل حتى لا تستطيع أن تبصق  
بعد أن "جفت ينابيع لعابها".

لكن هذا السيد لا يمثل محورا فى وحدتها  
ومرضها؛ فهي تحارب الموت دفاعا عن أطفالها  
فهي لم تذكر- مثلما فعل السياب- خوفها من ظلمة  
القبر والدود والتراب، إنها فقط تخاف على أطفالها  
من هذا العالم الإرهابى الذى دمرها:  
أيتها اللؤلؤة،

نمت فى جوفى عصورا،  
استمعت إلى ضجيج الأحشاء  
وهدير الدماء،

حجبتك طويلا.. طويلا  
ريثما ينهى التاريخ حزنه،  
ريثما ينهى المحاربون العظماء حروبهم،  
والجلادون جلد ضحاياهم  
ريثما يأتى عصر من نور  
فيخرج واحدنا من جوف الآخر.

[قصائد - شام أطلقى سراح الليل]

كما نرى لا تعتمد سنية صالح المراجع الثقافية  
كالأسطورة والأحداث الكبرى فى التاريخ، إنها  
تعتمد شعرية الحلم والغوص فى الذات وتجريد  
المحسوسات، لذا يصعب قراءة عالمها من خارجه،  
وإلا بدا مشوشا، فوضويا، ساذجا، لكى نقرأ سنية  
صالح يجب أن نتعاش مع نصوصها، ونحاول  
الغوص فى أحاسيسها العميقة؛ فهي طفلة ترتدى

قناع إحدى حكيماات العصور الغابرة اللواتى  
عشن عذابات النساء، ومآسى الدمار الجسدى  
والروحي ولذن بالخرافات والحكايات التى لا  
يعرفها سواهن.

فى مرحلة الاحتضار يتحول المشهد كليا،  
تصبح الصغيرات حاميات للألم بعد أن أوهنتها  
الجراح، ولكنها تقاوم الفناء بضراوة وترفض  
الاستسلام للموت:  
ينصحوننى بقبوله  
ذلك الموت

يغروننى بالاستسلام له  
لكن،

تأخذ الريح شلوا من جسدى  
أجرى خلفها وأعيده  
وعندما تأخذ آخر وتلوه به  
أهجم ثانية وأعيده  
هكذا دارت الحروب على  
مداخل الجسد.

[ذكر الورد - المحاكمة]

ولكن النهاية حتمية ولم يعد أمامها إلا الاحتماء  
بأطفالها:

وسوف يترنح رأسى تحت عصى الكلام  
وليس فى يدى سوى ورود ابنتى  
أهشهم بها

أرى أسنانا حادة، ليست رماح الحروب أمضى  
ومخالب تلتقطنى من الأعماق  
وليس غيرك ما يحمينى أيتها الورد

[ذكر الورد - عصى الكلام]

وعندما تعجز عن الكلام ومدافعة الموت؛ فهي  
تهشه بورود ابنتيها ولكن النهاية تأتى فتصرخ  
مستنجدة:  
خذيلى يا صغيرتى  
تأبطينى كلحم ذراعك



والراديكالية منذ أواخر الخمسينيات، ثم هزيمة المشروع القومي المدوية في ١٩٦٧، وأخيرا التحول الحاسم الآخر وهو التحول الاقتصادي والاجتماعي الذي أعقب حرب أكتوبر ١٩٧٣، والذي انتهى بتوقيع معاهدة "كامب ديفيد" بين مصر وإسرائيل.

هذه التحولات نجدها في شعر أمل دنقل دون أي شاعر مصري آخر؛ لأن أمل كما قلنا من قبل كان مفجر الشعر عنده يرتبط بما يجري حوله، لا بما يمر في نفسه من عواطف وأحاسيس وعقد نفسية.

نجد المرحلة الناصرية، بما صاحبها من مذابح فكرية وجسدية للأنتلجنسيا المصرية، والتي انتهت بتحديد القوى كافة التي رفضت الاندراج في جهاز البيروقراطية العسكرية، ممثلة في قصائده التي كتبت تلك الفترة، وعلى رأسها "كلمات سبارتاكوس الأخيرة"، ونجد أصداء هزيمة التجربة القومية في ١٩٦٧ في قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" وفي الديوان الذي يحمل نفس الاسم، وأكثر مما نجدها عند أي شاعر آخر عايش تلك الفترة، حتى إن أمل يعد شاعر تلك المرحلة المريعة بغير منازع، نجد بعد ذلك تحولات ما بعد عبد الناصر وانفجار الانتفاضة الشعبية ضد الدكتاتورية، ممثلة في قصيدته الشهيرة "الكعكة الحجرية"، ثم في النهاية يكتب أمل آخر قصائده الشهيرة - إن لم تكن الأكثر شهرة على الإطلاق، وهي المعروفة "بلا تصالح".

أما قصائد أمل التي واكبت مرض الموت فهي تجربة أخرى مختلفة؛ فلأول مرة يتفجر شعر أمل من داخله، ولأول مرة تتوارى مآثرات التراث العربي وأساطيره، لتحل محلها أساطير أخرى من صناعه، أساطير أنية وشخصية، ولأول مرة نجد ذلك الحس الأسيان بوحدة الوجود؛ حيث نجد أن السرير وباقة الزهور، وأوجه الأصدقاء الذين ماتوا، يحلون محل زرقاء اليمامة وسالم الزير، وجساس بن مرة، والبسوس... إلخ.

فلن أقوى على الفراق.

[ذكر الورد - على زغب المياه]

### قصائد النهاية عند أمل دنقل

منذ سنوات بعيدة، وعقب وفاة أمل دنقل، أصدرت مجلة إبداع القاهرية عددا خاصا عنه (أكتوبر ١٩٨٣)، أسهمت فيه بدراسة عن قصائده الأخيرة التي كتبها تحت ظل الموت في الغرفة رقم "٨" بمعهد السرطان في القاهرة، ومنذ هذا التاريخ وأنا أقتبع هذه الظاهرة في الشعر المكتوب بالعربية، أعنى ظاهرة الكتابة تحت ظل الموت، أو رثاء النفس وكنت أعود بين الحين والآخر إلى قصائد أمل دنقل التي أراها أفضل ما كتب، ولأنها تحمل سمات أمل الشخصية وكأنه كتبها وهو في أفضل حالاته الصحية والنفسية. فلم يقم باستجداء العناية الإلهية طلبا للشفاء، ولم ينتحب على نفسه وقد اقترب منها الفناء، بل كان يتأمل حدث الاقتراب من الموت، وكأنه موت الآخرين لا موته هو؛ فهو في قصائد النهاية ظل شعره حجابا يخفي به عواطفه وآلامه الشخصية وأسرار حياته، باستثناء أراه حاسما فقد أفصح لأول مرة في شعره عن بعض مشاعره تجاه تجربة الاقتراب من الموت وعن بعض ما في نفسه من ذكريات لم يكن ليبوح بها إلا مع هذه التجربة الفريدة والأليمة.

فقصائده الكبرى مثل: سبارتاكوس - البكاء بين يدي زرقاء اليمامة - الكعكة الحجرية - لا تصالح، لا توجد بها آثار يمكن أن ترجعها إلى شخص أمل؛ فهي أقرب إلى الملاحم التي ينقلها اللسان الجمعي، والتي يختلف الناس على شخص قائلها، ولكن الاستثناء الحاسم في قصائد النهاية أنها تنتمي إلى أمل دنقل الشخص والذات، حتى وإن احتفظت بهندسة القصيدة الدنقلية وصرامتها اللغوية والبلاغية.

عاش أمل دنقل تحولات حادة في وطنه وبالأخص الضربة التي وجهت للقوى الديمقراطية



الأهل، الأصدقاء الموتى، ولكنه بخلاف السياب لا يستحضر حبيبة أو امرأة عرفها (بما فى ذلك زوجته ورفيقته فى سنواته الأخيرة) فاستحضر الطفولة خاصة، لازمه عند لحظة أو زمن الموت، وما من شاعر رثى نفسه إلا وبدأ بالبداية، المنزل الأول، منزل الطفولة والصبا، هكذا بدأ أمل آخر قصائده هكذا:

هل أنا كنت طفلا

أم أن الذى كان طفلا سوى؟

هذه الصورة العائلية..

كان أبى جالسا، وأنا واقف.. تتدلى يداى (٢٧)

ثم يكرر لفظة "أتذكر" أربع مرات، وكلها

ذكريات تتعلق بالموت مثل موت أبيه، والطريق إلى قبره، وموت أخته الصغيرة.. وأسماء رفاق صباه الموتى الذين يجتمع شملهم كل صباح وهو بينهم ليأتنسوا، وكأنه يعلم أنه أصبح واحدا من أولئك الرفاق الموتى، لهذا شعر أصدقاؤه الذين لازموه فى أيامه الأخيرة، عندما دفع لهم بتلك القصيدة، "أن أمل يودعهم بهذه القصيدة، ويكتب رثاءه فيها قبل أن يكتبه" (٢٨).

وبعد هذه المقدمة تبدأ وجوه الرفاق الموتى فى

الظهور واحدا تلو الآخر، وهم ثلاثة وجوه، الأول أفصح جابر عصفور (٢٩) عن شخصيته، وهو شاب

يدعى "سيد شرنوبى" عرفه أمل أثناء حياة

التصعلك فى مدينة السويس، والثانى عامل بناء جنوبى مثل أمل، والثالث هو الكاتب "يحيى الطاهر

عبد الله" رفيق أمل فى المدرسة الثانوية، قبل أن ينتقل إلى السويس ثم الإسكندرية ثم القاهرة.

ولأن "الإبداع بين شدى الموت هو إبداع

استثنائى يمتح من نبع الحقيقة الخالصة" (٣٠)، لذا

فإن قصائد النهاية عند أمل دنقل أخرجت من

داخله شخصية جديدة، لم تكن موجودة من قبل،

إنها الروح الصوفية التى هيمنت على هذه

القصائد الاستثنائية، فنرى الزهور والأسرة

والألوان وقد تحولت إلى كائنات إنسانية، كما

مرة واحدة استخدم فيها أمل أسطورة قديمة، وكانت مركب رع التى تتجه باتجاه الغرب أو الموت (وهى أسطورة مصرية)، بينما يزخر باقى شعره بالأساطير والأمثولات العربية أو العالمية، ومن الملاحظ أن قصائد النهاية تخلو تماما من

الأساطير باستثناء المثال الوحيد الذى أورده من قصيدة "السريز"، رغم أن الأساطير عادة ما ترتبط بحدث الموت. لما فى الأساطير من أبعاد

ميتافيزيقية؛ فقصائد الموت عند السياب تزدحم

بأنواع الأساطير كافة، كما أن أمل استخدم

الأساطير فى دواوينه كافة، وكذا الأيام العربية

التي هى أيضا أساطير ركبت على شخصيات أو

أحداث حقيقية. ولكنه فى قصائد النهاية اتسمت

قصائده بالبساطة فى اللغة وفى التركيبات

البلاغية، مع احتفاظ أمل بأبرز خصائصه الشعرية

وهى الوضوح وعدم استغراق المعانى؛ فقد كان

طوال رحلته الشعرية يرفض الإبهام فى الشعر،

وكان يرفض بل ويسخر من القصائد الغامضة

والمبهمة التى كان يكتبها مجالوه أو الشعراء من

الأجيال التالية له، وبخاصة شعراء جيل

السبعينيات الذين عايشهم أمل، وتعرف على

معظمهم شعريا وشخصيا، وقصائد الموت أو

النهاية عند أمل دنقل خمس قصائد ويمكننا

إضافة قصيدتين لتقارب تاريخ كتابتهما من تواريخ

قصائد النهاية، وهما قصيدة "الطيور" المؤرخة فى

(١٩٨١-١٩٨٢) وقصيدة "الخيول" وهى تحمل

نفس التاريخ، غير أن القصائد الخمس التى كتبها

فى الغرفة رقم "٨" فى مستشفى السرطان، هى

التي تهيمن عليها رؤيا الموت تماما، فقد كتبها أمل

بعد أن أحس أن هذه هى النهاية رغم أن كبرياه

جعله لا يظهر الجزع والرعب من ملاقاته الموت، كما

كان يحاول أن يبدو متماسكا أمام زواره الكثر.

ومثل معظم، أو كل، القصائد التى كتبها

شعراء العربية عندما يتهددهم الموت، نجد أن آخر

قصيدة كتبها أمل، وهى قصيدة "الجنوبى"،

تستحضر الماضى بعناصره المتعددة: الطفولة،



بحيث إنه لا يوجد إلا عند لا وجوده كما أن لا وجوده يعنى وجوده<sup>(٣٥)</sup>.

بالإضافة إلى أن الخوف من الموت لا يكون إلا قبل حدوثه، بسبب عبثية حدوثه، فلا أحد يستطيع الجزم بوقوع الموت إلا ساعة أو ساعات حدوثه، وعبثية حدوث الموت يرسمها أمل دنقل فى "لعبة النهاية" إحدى قصائد الغرفة رقم "٨"، فالموت فى هذه القصيدة طفل لاه يلعب مرة بنبلته التى يطلقها بلا هدف لتصيب من تصيب من السابلة:

فى الميادين يجلس

يطلق. كالطفل. نبلته بالحصى..

فيصيب بها من يصيب من السابلة!

يتوجه للبحر،

فى ساعة المد:

يطرح فى الماء سنارة الصيد

ثم يعود...

ليكتب أسماء من علقوا فى أحابيله القاتلة.

هذه العبثية. عبثية الموت. تبلغ ذروتها عندما

يتحول الموت إلى تمريض أمل دنقل واثقا مبتسما

بعد أن اطمأن إلى استسلام الشاعر لمصيره

المحتوم:

أمس: فاجأته بجوار سريرى

ممسكا. بيد. كوب ماء

ويد- بحبوب الدواء

فتناولتها..!

كان مبتسما

وأنا كنت مستسلما.

تحولت العلاقة بينها وبين أمل إلى علاقة ترابط وتواصل وتوحد فى المصير.

كل باقه

بين إغماء وإفاقه

تتنفس مثلى - بالكاد - ثانیه .. ثانیه

وعلى صدرها حملت - راضية

اسم قاتلها فى بطاقه<sup>(٣٦)</sup>!

إنه يقيم علاقة بينه وبين الزهور؛ فهى مثله الآن،

لم يعد لها فى الحياة سوى أيام معدودة، وهى مثله

أيضا تتنفس فى آخر أيامها بالكاد وتحمل اسم

قاتلها مثلما يعرف هو أيضا اسم قاتله. فهناك

وحدة وجود صوفية توحد بينه وبين الزهور تارة،

وبينه وبين السرير أخرى:

صرت أنا والسرير

جسدا واحدا ... فى انتظار المصير<sup>(٣٧)</sup>

ويقول فى قصيدة "ضد من؟"

فلماذا إذا مت..

يأتى المعزون متشحين..

بشارات لون الحداد؟

هل لأن السواد...

هو لون النجاة من الموت؟

لون التميمة ضد... الزمن.

فالموت عند حدوثه "هو بالفعل موت الموت؛ فهو

عندما ينهى الحياة إنما ينهى ذاته.."<sup>(٣٨)</sup>، فالسواد

(لون الموت) هو نجاة من الموت؛ فهو "فناء يفنى

نفسه، فناء هو فى ذاته عدم"<sup>(٣٩)</sup>، فالموت لا يغدو

موتا حقا ومؤلا إلا قبل وقوعه وليس فى غمار هذا

الوقوع؛ فالموت أشبه بوجود الشبح أو الطيف



## الهوامش :

- (\*) السلطة كالكمان: "أخذ باليسرى، وعزف باليمنى"، إدواردو جاليانو- مجلة الكرمل عدد ١٥- ت: محمد العشيري.
- (١) ماجد السامرائي: رسالة إلى صديق صباه خالد الشواف، ١٩٤٢، ضمن كتاب رسائل السياب (المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، ص ٢٢..
- (٢) عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر. (القاهرة، مكتبة الشباب، ١٩٨٨).
- (٣) بدر شاكر السياب: شاعر الأناشيد والمراثي- إيليا حاوي (بيروت، دار الكتاب اللبناني، دون تاريخ).
- (٤) ديزي الأمير: حكاية إبريق الزيت (بيروت، الآداب، شباط ١٩٦٣).
- (٥) أدونيس: مقدمة للشعر العربي (بيروت، دار العودة، ١٩٨٣).
- (٦) إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب، شاعر الأناشيد والمراثي (بيروت، دار الكتاب اللبناني، دون تاريخ).
- (٧) الجاحظ: البيان والتبيين ج ٢.
- (٨) اجنتس جولد زيهير: ملاحظات على المراثي العربية، ت: عبد الله أحمد المهذ.
- (٩) كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي: ت: عبد الحليم النجار (القاهرة، ١٩٦٢).
- (١٠) عبد الحليم حفنى: المراثي الشعبية (العديد): المراثي (الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٧).
- (١١) عبد المعين الملوحي: الشعراء الذين رثوا أنفسهم قبل الموت (بيروت، دار الحضارة الجديدة، ١٩٩٢).
- (١٢) هي "وفيق بنت صالح بن محمد السياب" قرية السياب والرمز الشعري الأسطوري في قصائد النهاية.
- (١٣) عبد الرحمن عبد السلام محمود: فلسفة الموت والميلاد. دراسة في شعر السياب (ابوظبي: المجمع الثقافى ٢٠٠٣).
- (١٤) شناسيل ابنة الجلبى: قصيدة ليلة في باريس (بيروت، دار العودة، الأعمال الكاملة، المجلد الأول).
- (١٥) إحسان عباس: بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره (بيروت، دار الثقافة، ١٩٧٢).
- (١٦) جبرا إبراهيم جبرا: النار والجوهر (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر).
- (١٧) سطور من قصيدة "أمام باب الله"- ديوان المعبد الغريق.
- (١٨) جولد زيهير: "ملاحظات على المراثي العربية"، ت: عبد الله أحمد المهنا، مجلة الشعر (القاهرة عدد ٣٠، ١٩٨٣).
- (١٩) جبرا إبراهيم جبرا- النار والجوهر (المؤسسة العربية للدراسات والنشر بدون تاريخ).
- (٢٠) وصية من محتضر- ديوان المعبد الغريق.
- (٢١) شناسيل ابنة الجلبى وإقبال / قصيدة "فى غابة الظلام".
- (٢٢) ناجى علوش: مقدمة الأعمال الكاملة (بيروت، دار العودة، ١٩٩٧).
- (٢٣) شناسيل ابنة الجلبى وإقبال (بيروت، دار العودة، ١٩٧٧).
- (٢٤) عبده وازن: "سنية صالح العائدة من ليل.. محمد الماغوط" (جريدة الحياة، العدد ١٥١٣٦).
- (٢٥) عبده وازن: المصدر نفسه.
- (٢٦) جاستون باشلار: شعرية أحلام اليقظة، عن "على سفر"، سنية صالح.. شعرية العشاق المهووسين.
- (٢٧) أوراق الغرفة ٨، الجنوبي.
- (٢٨) جابر عصفور- عوالم شعرية معاصرة (الكويت، كتاب العربي ٨٨- ٢٠١٢).
- (٢٩) المصدر نفسه.
- (٣٠) بونثيوس: عزاء الفيلسفة، ت: عادل مصطفى (القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨).
- (٣١) أوراق الغرفة ٨، زهر.
- (٣٢) السرير، المصدر نفسه.
- (٣٣) جاك شورون: الموت فى الفكر الغربى، ت: كامل يوسف حسين، (الكويت، عالم المعرفة، ١٩٨٤).
- (٣٤) المصدر نفسه.
- (٣٥) المصدر نفسه.